تجليات صورة الفرس فى معلقة امرؤ القيس الكندى

نجيب عثمان أيوب*

ملخص

تعددت القراءات حول معلقة امرؤ القيس الكندى، متراوحة بين الاتهامات والتأويلات، مما يضعنا أمام نص جدير بقراءة متأنية قادرة على فض أسراره وكشف مكنوناته. وكانت صورة الفرس مفتاحا لهذه القراءة التى وجدت فيها بؤرة لتلك المعلقة وعباراتها المركزية حيث تجلى فيها صورة الفرس مرتبطة بكافة صور المعلقة (من المقدمة الطللية، ومرورا بمغامرات الشاعرمع النساء وليله الطويل المحمل بالهموم، وانتهاء بصورة السيل بشير الخير والنماء)، فقد جاء الفرس نشيطا متوقدا كما تمنى الشاعر للسيل المنتظر، وكما حاول أن يظهر نفسه هو بهذه المواصفات، كان الفرس مغايرا تماما لصورة الطلل الهامد والليل المظلم غزير الهموم، ليعكس الشاعر إحساسا بالرغبة فى الانطلاق والحضور الفاعل، فى هذا الكائن الذى صوره فى مشاهد أسطورية وبلغة موحية بهذه الرغبة، فكانت صورة الفرس قلب المعلقة أو جملتها الأم أو النواة التى التفت حولها خيوط تلك القصيدة، مما يثبت لهذه القصيدة وحدة من نوع ما، طالما اتهمت القصيدة الجاهلية بالتفكك فى غياب إدراك تلك الوحدة.

* مدرس الأدب الجاهلى بقسم اللغة العربية، كلية الآداب – جامعة حلوان.

Manifestations of the Image of the Steed in the Mu'allaqa of Imru'al-Qays Al-Kindi

Nageeb Osman

Abstract

There have been several readings of the *mu'allaqa* [hanging poem/scroll or suspended ode] of Imru'al-Qays Al-Kindi, either to interpret or disparage. This places us in front of a text deserving of a close and careful reading that is capable of revealing its mysteries. The image of the steed has been a key to such reading, making it the center of this *mu'allaqa* and its central phrases. This image appears to be connected to most parts of the *mu'allaqa* (beginning with the introductory lamentation of the ruins, passing by the poet's womanizing, his long distressful night, and ending in the image of the rainfall that is symbolic of good and prosperity).

The steed appeared to be vigorous and lively, just as the poet wished of the anticipated downpour, and just as he tried to represent himself to be. The horse was totally different from the lifeless image of the ruins and the dark distressing night, in order to reflect the poet's wish of liberty and active presence, represented by this creature in legendary scenes and inspiring language. So, the image of the steed became the heart of the *mu'allaqa* or the center around which all threads of this ode gather. This proves that this ode has a certain kind of unity, as opposed to the incoherence that the pre-Islamic ode has been accused of.

تحاول هذه الدراسة معاينة لغة نص شعري طال الجدل حوله وتعددت أمامه وقفات النقاد والمفسرين، ويدعم هذه المحاولة الإيمان بحتمية القراءة المتعمقة الصبور أمام النص الجاهلى – بصفة خاصة – ونصوص الشعر على وجه العموم.

فالقراءة المتعمقة المتأنية تؤدي إلى التفاعل الخلاق بين القارئ والنص، ليمارسَ النصُ سلطتَه على القارئ، وليمنحه الإثارة وليحرك فيه التوقعات واستبطان الخفايا، ولم تصدر الاتهامات المتعاقبة للشعر الجاهلي إلا عن قراءات سطحية متعجلة، خلطت بين عالم النص الشعري وعالم الواقع، فقاست الأول على الثاني، محاولة تقديم ترجمةٍ حرفيةٍ بين العالمين[1]، فإذا أردنا قراءةً واعيةً تتجه نحو عمق النص وتنفذ إلى الغائر والمختفي فيه، فلابد من أن تنحى القشور وتُخترَق السطوح، وأن تطرح الأسئلة القلقة على النص، بغية تفجير مكنونه وفك شفرته والكشف عن تميزه وفرادته اللغوية، متحررةً من التقيُّدِ بالحدود المنطقية التى تحكم عالم الواقع ولغته.

فإذا كان الشعر كما يراه (مالارميه): "بناء ذا نسق موضوعي يفقد الأشياء منطقيتها ليغزوَها بمنطقه الخاص ويُبحرَ فى الدهاليز الوجودية والكونية، بغية الكشف عن المعنى الخفي للوجود"، فإن النقد كما يراه (ريشار): "لا بد أن يكون هدمًا وتفكيكًا لهذا البناء الفوضوي، ولكنه هدمٌ مُنَظم يتغيَّا صياغة الشذرات المتناثرة في وحدات كلية تخلق نظاما –واضحةٌ معالمُه – يهدف إلى الكشف عن المعنى الخفي للعمل الإبداعي باعتباره بناءً لغويًا منجزًا بمقدرة فائقة، يستدعي فعالية القراءة الفائقة "[2] حتى تُرسَم معالمه وتحدد ماهيته وتأخذ خطوطه تضاريسها وألوانها، ويكتسب ماء حياته، "بذا تكون القراءة شرطَ وجودٍ وضرورةَ مصير وحياة"[3]

وإذا كان النص الجاهلي – لما تَميَّز به من قوة وثراء ورصانة – قد تعددت أمامه القراءات وتنوعت حوله التفسيرات، فإن هذه المحاولة لا تعدو كونها مجرد رؤيةٍ أو فرضٍ يفتح كوةً في جدار هذا النص، دون أن يسد الكوى الأخَرى أو يصادر الفروض المغايرة، كما يقول الدكتور عبد السلام المسدِّي: " لكل شيء قيمة تتنوع بتنوع سياقه الذي يرد فيه، ويتنوع مقامه من الأشياء المجانسة له – كما تتنوع قيمة الأشياء بحسب موقع الذي يتحدث عنها من موقع الذي يتحدث إليهم " [4]

ومعلقة امرئ القيس الكندي، من أكثر النصوص الشعرية إثارة للجدل وتعدد الرؤى، فهي – بوصفها قصيدة جاهلية– قد رُميت بـ (بالتفكك والتشظّي وتعدد الأغراض، ورُميت بالنمطية والتكرار، كما رُميت بالمبالغة والخروج عن المنطق المعقول) ، هذا ما وُسم به الشعر الجاهلي على وجه العموم، وكان تعدد

موضوعات المعلقة على المستوى الظاهري، باعثاً لهذه التفسيرات والتأويلات التي رُميت – في أغلبها– باتهامات مُغلَّطة[5].

فحديث الشاعر عن الطلل ثم عن الظعن ثم عن مغامراته مع النساء، ثم عن الليل فالوادى القفر، ثم عن الرحلة والفرس، منتهياً بانتظار البرق – نذير السيل – الذى استدره ليملأ الجزيرة ماءً ورخاءً!، إنما ينمُ عن بناء لغوي ذي استراتيجية مُتقنة، يتوارى هذا البناء خلف حديث يبدو متباعد الأطراف متناقض المواقف؛ لذا لن تتحقق بغيتُنا إلا من وراء قراءة تتغيَّا التفسير والتأويل لمواقف هذه القصيدة، من خلال رصد تلك الآليات المطلقة للغة الشعر، إننا نبتغي الكشف عن التجانس عبر هذه الصياغات المتعددة، ليتخلق مشهدٌ متكاملٌ لهذه القصيدة، يُجسِّدُ حضورًا ضمنيًا لذلك النسق المستتر خلف هذه الموضوعات المفرقة على امتداد المعلقة، وبذلك نستطيع أن نضع أيديَنا على وشائِج الربط بين جزيئات المشهد الكلي على مستوى المسارات المتخفية والبنى الدفينة.

لقد نجح الشعراء الجاهليون فى إخفاء هذا النسق خلف أغراض وصور وأوزان متشابهة، فى قصائد متنوعة بوسائل فائقة الإبداع "بطريقة لم يفطن لها مدعو ثبات الصيغة الشعرية القديمة وتقليديتها – وهى عناصر تختلف من شاعر إلى آخر ومن قصيدة إلى أخرى، وتنبثق كل مرة من طبيعة هذه القضية أو تلك التى تشغل الشاعر"[6] – فالشاعر الجاهلى يُكرِّس قدراتِه الفنية؛ ليخلقَ روحا عامة خلف هذه الأغراض المتعددة والصور المتباعدة، فى بناء موضوعي متآلف ومتكامل بأشكال فنية خالصة[7].

وتبدو الصيغ الفنية ظواهر فردية ونَزَعاتٍ شخصية لدى ذوات الشعراء، في الوقت الذي تلاحظ نمطيتها وتكرارها؛ مما يجعلنا أمام القصيدة الجاهلية أكثر إلحاحًا وتحمسًا للبحث خلفها؛ لندرك أنها روحٌ عامةٌ أو مقولة مركزية بنى عليها الشاعر قصيدته. هذه المقولة أو تلك الروح، غالباً ما تمثل قضية مجتمعية تمسُ حياة الجماعةِ كلها وليست خاصة بالشاعر فحسب؛ فالشعر إذن التزام جماعي يرتبط بحاجات جماعية عليا[8]؛ وعليه فلا استقامة للمعنى إذا ظل النص الشعري متقطع الأوصال لدى متلقيه[9]، مما يُحتم البحث عن التماسك والترابط بين أجزائه، حتى نضع أيدينا على رسالة النص المعنِي بالدراسة، أو مقولته المركزية التى تحرك عناصر النص بباعث نفسيٍّ أو اجتماعيٍّ أو قبليٍّ.

ومحاولتنا الآن هي استقصاء تلك المقولة وإظهارها لفك مغاليق هذا النص، فلئن كان النص أمامنا يضيء في حزم ضوئية متشعبة ومتباعدة، فإن من المؤكد أن هناك بؤرةً لهذه الإضاءة تبث هذه الحِزم، هذه البؤرة تمثل المقولة المركزية أوالعبارة المستهدفة أو الجملة الفاعلة – أو قل الموضوع الشعرى – لتلك القصيدة.

تكررت المحاولات فى هذه الوجهة، منقبة عن هذه البؤرة المركزيــة لمعلقــة امرئ القيس، فالدكتور كمال أبوديب، يراها في الرؤية الشبقية التي جعلهــا باعثــا لكل موجهات الشاعر على طول النص وعرضه، ورآها الــدكتور علــى البطــل، ممارسة طقوسية دارت حولها كل محاور القصيدة – إلى آخره[10].

وتنظر هذه الدراسة لفرس امرئ القيس باعتباره موضــوعا شــعريا، اتخــذه الشاعر بؤرة إشعاعٍ فى قصيدته، لينسج حولها خيوط عمله الفني بإبداع لغوي غاية في الروعة، مضمنا خلاله رسالته الفنية أو عبارته المركزية، التى تمثلت فى مقولة "**فلتبق الحيــاة**"، التي استهدفها الشاعر؛ فكانت القصيدة برمتها انتفاضة حياة وتحديًا للموت وإصرارًا على البقاء بتمرد هذا الفرس، الذى كان رمزا لشخصية العربــي الثائر، والذي تفور نفسه ثورةً وإقبالا على الحياة، فخرج النص بناء لغويًا متمــردا مراوغًا للقارئ، كما جاء الفرسُ متمردا تماما.

وبوقفة متأنية أمام لوحة الفرس في المعلقة منذ مطلع وصف رحلة الغداة به – حيث تكون الطيورُ فى أوكارها– إلى أن بات عليه سرجه ولجامه قائمًا لم يُحوَّل:

53 وَقَدْ اَغْتَدِي وَالطَّيرُ في وُكُناتِها ... بِمُنْجردٍ قَيْدِ الأوابِدِ هَيْكَلِ
54 مِكَرٍّ مِفَرٍ مُقبِلٍ مدبرٍ معاً ... كَجُلْمودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ
55 كُمَيْتٍ يزلُّ اللِّبْدُ عَنْ حَالِ مَتْنِهِ ... كَمَا زلَّتِ الصَفْواءُ بالمُتَنَزّلِ
56 عَلَى الذَّبْلِ جيَّاشٍ كأنَّ اهتِزَامَهُ ... إذَا جَاشَ فِيهِ حَمْيُهُ غَلْيُ مِرْجَلِ
57 يَزِلُّ الغُلامُ الخِفُّ عَنْ صَهَواتِهِ ... وَيَلْوِي بأثوابِ العنيفِ المُثقَّلِ
58 دَرِيرٍ كَخُذْروفِ الوَلِيدِ أمَرَّهُ ... تَتَابُعُ كَفَيْهِ بخيْطٍ مُوصَّلِ
59 لَهُ أيْطلا ظَبْيٍ وَسَاقا نَعَامَةٍ ... وإرْخَاءُ سِرْحَانٍ وتقريبُ تَتْفُلِ
60 مِسَحٍّ إذَا ما السَّابِحَاتُ عَلَى الوَنَى ... أثَرْنَ الغُبَارَ بالكديدِ المُرَكَّلِ
61 ضَلِيعٍ إذا اسْتَدْبَرْتَهُ سدَّ فَرْجَهُ ... بضَافٍ فُوَيْقَ الأرْضِ ليسَ بأعْزَلِ
62 كَأنَّ سَرَاتَه لدى البَيْتِ قائـــماً ... مَدَاكَ عَرُوسٍ أوْ صَلايَةَ حَنْظَلِ
63 كَأنَّ دِماءَ الهَادياتِ بِنَحْرِهِ ... عُصَارَةُ حِنَّاءٍ بشَيْبٍ مُرَجَّلِ
64 فَعَنَّ لَنَا سِرْبٌ كَأنَّ نِعَاجَهُ ... عَذَارى دُوَارٍ في مُلاءٍ مُذَيَّلِ
65 فَأدْبَرْنَ كالجِزْعِ المُفَصَّلِ بَيْنَهُ ... بجِيدٍ مُعمٍّ في العَشِيرَةِ مُخْوَلِ
66 فَألحَقَهُ بِالهادِياتِ وَدُونَهُ ... جَوَاحِرُهَا في صَرَّةٍ لَمْ تَزَيَّلِ
67 فَعَادَى عِدَاءً بَيْنَ ثَوْرٍ وَنَعْجَةٍ ... دِرَاكاً وَلَمْ يَنْضَحْ بِماءٍ فَيُغْسَلِ

68 فظلَّ طُهاةُ اللَّحمِ مِنْ بَين مُنضِجٍ   صَفِيفَ شِواءٍ أو قَدِيرٍ مُعَجّلِ
69 فرُحْنا يَكادُ الطَّرْفُ يَقصرُ دُونَهُ   مَتي مَا تَرَقُّ العَيْنُ فِيهِ تَسَهَّلِ
70 فَباتَ عَلَيْهِ سِرْجُهُ ولِجامُهُ   وبَاتَ بِعَيْني قائمًا غَيْرَ مُرْسَلِ

تتجلّى المعلقة بجوهرها الذي اكتسب ألقه ووهجه من كونه خفاءً مكنونًا متواريا وراء نص مراوغ، لا يُفصح عما يريد بسهولة لكل من يقرؤه على عَجَلٍ، وإلا فقدَ هذا النص حيوية لغة الإبداع وديناميةِ الشعر النابضة.

وكأن امرأ القيس قد تغيَّا من وراء هذه المراوغة أن يلُف شعره بجمال ما ومتعة ما، من وراء هذا الغموض وعدم المباشرة، بلْ حتَّم على قُرَّائه أن يتزودوا بأدوات خاصة ووسائل متميزة، كي يستبطنوا أعماق نصه الشعري، متجاوزين القشور نافذين إلى جوهره المكنون.

كان النص الجاهلي إشكاليًّا مُحيِّرًا في مجمله، إشكاليًّا في تشكيله العجيب من صورٍ أو مشاهدَ متعددةٍ، إشكاليًّا في رمزيَّته المركزة بشدة ، إشكاليًّا في مبالغاته وصوره غير المنطقية، إشكاليًّا في نمطيته غير المباشرة وعلاقاته التحتية المتوارية، كل هذه الإشكاليَّات في النص الجاهلي تحتاج ربطاً ذكيا، ورؤية مدققة لمَّاحة لبنى الترابط الداخلية الرامزة، في طيَّات نسقه اللغوي المُضمَر؛ حيث لن يُفلحَ الربطُ القسريُ بين هذه الأشتات أو الحل المباشر لهذه الإشكاليات.

إن قراءةً متأنية للمطلع اللغوي الذي بادر به الشاعر عند ذكر رحلته مع فرسه (وقد أغتدي)، ومواصفات ذلك الفرس التي تعكس التوقد، والحركة الدائبة في كل الاتجاهات بحثا عن المستهدف المنشود، كما تعكس القوة والتماسك مع الاندفاع؛ ليشبع حاجة في نفسه إلى هذه المقدرة، مع النشاط المرتعش الذي يعكس توترات الشاعر النفيسة؛ فهو(**درير كخذروف الوليد أمره**) بين يديه بخيط مُوَصَّل، كذلك نظرة لمغامرة هذا الفرس مع صاحبه عندما عنَّ لهم سِرب النعاج. وإدراكه لنعاج هذا السِرب (أولها وآخرها) فى شوطٍ واحد، ملماً بالجميع قبل أن يتفرقن، ولم ينضح بعَرَق ولم تظهرعليه علامات الإجهاد من فرْطِ لياقته العالية وحيويته المتوقدة، وما نتج عن ذلك من حفل شِواء فيه أكلٌ وشربٌ وإخصاب، تحقيقا أواقترابا من تحقيق الحُلم الكبير؛ لذا بات بعد النهار الطويل والجهاد المتواصل، عليه سرجه ولجامه (**قائم غير مرسل**)، رأى أنه لم يتعب وظل مستعدًا لأية مهام أخرى، ينظر إليه الشاعر بإعجابٍ ومهابة، كلما نظر مبهورًا إلى أسفله أخذه جمالُ أعلاه .

لقد أصرَّ الشاعرُ على منح الحصان صفات بعينها، تتسم هذه الصفات بالتنوع والشمول؛ لتشبع حاجاتٍ نفسية تصبو إليها روح الشاعر، فهو " **مُنجرد** " "**هيكل** "

متماسك مقيد للأوابد **"مكر/ مفر مقبل / مدبر معا"** صلد مندفع **"كجلمود الصخر"**، نشيط مدرك ذكيٌ لمَّاحٌ غير كسول ولا عييٌ يُحقق ما يريد الشاعر، هذا الاحتفال من الشاعر بالفرس يدل على أنه يريد أن يجعلَ منه موضوعا شعريًا يتواءمُ ورؤية القصيدة وهدفها الكلي، ويجعله بؤرةً ينسج حولها بناء القصيدة اللغوي بأكمله.

جاءت هذه الوحدة خلال محورين **أولهما** في وصف الفرس ذاته، حينما تحدث عن الحصان الخرافي وملامحه الجسمية، قدراته الحركية، وكأن الشاعر ينشد هذه الملامح لنفسه التوَّاقة للقوة والنشاط والخلود، في مواجهة الضعف والعجز والموت، وجاء المحور **الثاني** في وصف مغامراته بهذا الحصان في رحلة الصيد الميمونة التي انتهت باحتفال مشفوع بلون دم الهاديات المقتحمات بين شواء وشرب ولهو وغناء ومرح، كأنه يذكرنا بيوم أن عقر للعذارى ناقته ويستحضر صورتهن وهن يرتمين بلحمها فيما بينهن لهوا وطربا، ويبشرنا بصبيحة ستحتفل فيها مُكاكي الجواء ضحًى ثملة بجمال الطبيعة الزاهرة، وهن يطفن حول جبل ثبير مغردات سُكارى من رحيق مُفلفل.

1- محور وصف الحصان

" صمود خالد ونشاط متوقد "

53- وَقَدْ اَغْتِدِي وَالطَّيرُ في وُكُناتِها   بِمُنْجردٍ قَيْدِ الأوابِدِ هَيْكَلِ

يبدأ الشاعر هذا البيت في طليعة الوحدة المشار إليها، بالخروج المفاجئ من جو الوحدة السابقة من ظلمة الليل وهمومه ومن قفر الوادي ويأسه، وكأنه يخترق هذا الجو الخانق إلى جو مطلق، يركب فرسا منجردا سريعا يقيّد الوحوش الأوابد في سرعته ليمنعها من الهروب والفكاك من الصيد، فهو عائق لها ومقيدها، إنه الفرس المنقذ الذي يفلته من الثبات المطبق لينطلق إلى عالم الحياة النابض بالحركة والحرية والقنص. هذا الانطلاق واختراق الحاجز متي كان؟ إنه عند النهاية الطبيعية لليل - سالف الذكر- عند الفجر والطير في أعشاشها لمَّا تستيقظ ولمَّا تبرحها بعد، ومعروف أن الطير تستيقظ وتنطلق عند أول ضوء للفجر، واستخدامه للفعل "أغتدي" يعني الخروج أول اليوم، وفى استخدام "قد" هنا مع الفعل المضارع "أغتدي " لم يقيدة بوقت ما أو خروج ما، كما لم يحدد مرات هذا الخروج، وهذا الاستخدام يفيد عكس التحقيق الذي يحدثه هذا الحرف "قد" مع الفعل الماضي، مما فتح نافذة الاحتمال على هذا الحديث، ليجعله واردا ومتوقعا في أي صباح وبعد أي ليل؛ لينتج عنصر المفاجأة التي بدت بمجرد قراءة هذا البيت، عقب جو الأبيات السابقة علية، كما يُوحي بامتلاكه حرية اتخاذ قرار "أغتدي" هذا أو التحلل والخروج من هذه الهموم في الوقت المناسب، وهذا في مجمله يعكس حلم الشاعر بهذا الخروج المرجو وذلك الفرس المنشود.

وينهي الشاعر حديثه في هذا البيت عن الفرس المُخلّص واصفًا إياه بـ "هيكل"، ليربط بين هذا الخلاص وعالم الهياكل المعروف عند العرب القدامى، وهي الأصنام والآلهة الوثنية التي كانوا يرون فيها خلاصا لهم من كل هم وكرب، ومعينا على أيٍّ نوازل.

فالهيكل بيت للنصارى جعلوا فيه تمثالاً على خلقة السيدة مريم عليها السلام، وهيكل عند العرب عامة تعنى بيت الأصنام[11] وهذا يلقي بظلال على وصف حصان امرئ القيس.

فهو بهذا البيت كأنه قطع الصورة السابقة بجوها القاتم، ليدخل للقطة مفاجئة بهذه الصورة المقتحمة والتي تحمل حدةً ما، تناسب هذا الكائن الأسطوري المُخلّص على غير توقع، لينقلنا نفسيا إلى جو آخر. وهذا سيتضح عند وصف هذا الحصان فإنه:

54- مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبِلٍ مدبرٍ مَعًا كَجُلمودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

هذا الفرس يكر ويفر ويقبل ويدبر في لحظة واحدة !!! تصور هذه الحركة التي تستحيل حتى على مستوى الخيال، أيَّ جسم وأيُّ معدة تستطيع اتخاذ هذه الحركات متعاكسة الاتجاهات في وقت واحد، أي سيارة أو طيارة بل أي صاروخ، يمكن أن يؤدي هذا الأداء؟ بلا شك إنها حركة استلهمها الشاعر من عالمه الأسطوري الذي يُفعم خياله، ليستجيب لرغباته اللاشعورية في استحضار هذا المُخلّص في الوقت المناسب.

"كجلمود صخر"، والجلمود صخرة مثل رأس الجدي (التيس) ودون ذلك، شيء تحمله بيدك قابضا على عرضه ولا يلتقي عليه كفاك، يدق به النوى وغيره[12] وكأن الشاعر مصر على أن يجعل هذا الحصان يمت بصلة إلى عالم الصخر والحجر المرتبط بالهيكل – سابق الذكر– والمُوحي بالقوة والاندفاع والخلود، هذا "الجلمود" أزاحه السيل فأسقطه من مكان عالٍ، فهو سريع الانحدار لا يمنعه شيء، بل يحطم كل شيء يعترضه، ولا تفوتنا هنا صورة السيل والماء المنشود، لتتوالى إشارات المطر والماء بكافة استخدامات اللغة على امتداد هذا المحور كما سيبدو في الأبيات التالية:-

55- كُمَيْتٍ يزلُّ اللبْدُ عَنْ حَالِ مَتْنِهِ كَمَا زلّتِ الصَفْواءُ بالمُتَنَزَّلِ

هذا الحصان بشير المطر يبدو في نشاط حاد، معبر عن الحيوية مصحوبة بإشارات متسربة عن ماضي المنطقة الغابر، هذه الإشارات تلقي بظلال على صورته، ربما لم يكن المبدع يقصدها متعمدا، إنما دلفت من لاوعيه. فهو " كُميت"

والكميت هو الأحمر الداكن، ولهذا اللون دلالات نفسية تعكس الدافع الذي جعل الشاعر يختار هذا اللون لحصانه، فاللون الأحمر ضمن مجموعة لونية يطلق عليها علماء الألوان (الساخنة) وهي الأحمر والبرتقالي والأصفر، وربطوه بمشاعر الهجوم والغزو والثأر، وله خواص عدوانية مثيرة للرغبات البدائية، كما أنه مثير لحركة العضلات ونشاط المخ[13]). وستتعجب كثيرًا حينما يتضح لك أن لون هذا الفرس في الواقع ليس بأحمركما ذهب المفسرون[14]، وإنما كان أبيض، كما ستزداد عجبًا حينما تعرف مغزى تلوين الشاعر فرسه بهذا اللون فنيًا، في ضوء موروثات العرب القدامى.

لذا فاللبد يزل عن حال متنه، وهو مقعد الفارس من ظهر هذا الحصان، فلا يستقر مكانه من شدة حركته ونشاطه الفياض، فينزلق كما زلت "الصفواء" الصخرة الصماء "بالمتنزل" وهو المطر النازل على هذه الصخرة لينزلق بسرعة من خفته، ولا تخفى علينا هنا صورة المطر أو الماء في استخدام لفظة "المتنزل"، والحديث هنا عن الفرس المنجرد الذي بدأ الحديث عنه سلفًا، والذي وصف بـ "مكر ومفر ومقبل مدبر" فهو كميت، وجاء الجر هنا لأنها من صفات مجرورة تعود في مجملها لهذا الفرس المنجرد الذي اغتدى به عند الفجر، تكثيقًا لتلك المواصفات حول فرسه. وفي البيت (56) يقول:-

عَلى الذَّبْلِ جيَّاشٍ كأنَّ اهتِزَامَهُ إذا جَاشَ فِيهِ حَمْيُهُ غلْيُ مِرْجَلِ

إنه على"الذبل" أي على الرغم من ضموره، فهو جيَاش كثير الغليان، لدرجة أن اهتزا مه (صوت جوفه) عند الجري، كأنه غليان قِدر به ماء يزمجر حرارة وغليانا، ولا تخفى صورة القدر ومكانتها في حياة العربي وما ورد من دلالات تثير فكرة قوى الأمومة المطعمة ومكان الخير الذي يرمز لنار الكرم، كأم باعثة للحياة في تلك القدر وأثافيها[15]، وقد جاء هذا المعنى مباشرة عند الأعشى وهو يصف القدر بأنها أم للمقرور ذي الحاجة في الشتاء القارس[16]، وقد أشير بالتفصيل لدلالة الأمومة في صورة المرجل أو القدر في بحث آخر[17].

رأينا كيف اعتنى الشاعر بوصف الفرس النشيط مظللا صورته بهذه الظلال الأسطورية لصور الموجودات في بيئته، لتحقيق رغبته في الحياة الدافقة وفوران الشباب، حلا لمشكلة لم تنته عند شخصه فحسب، بل امتدت إلى حياة القوم والحي من حولهم، هذه الرغبة ضمَّنها مواصفات هذا البطل المُخَلِّص (الفرس)، ففي البيت(57):

يَزِلُّ الغُلامُ الخِفُّ عَنْ صَهَواتِهِ وَيُلْوِي بأثْوابِ العنيفِ المُثَقَّلِ

يستمر في وصف هذا النشاط والسرعة القوية، التي تجعل الغلام الخفيف

يطير – عن " صهواته " موضع الركوب منه، أما "العنيف المثقل" الإنسان البدين ثقيل الوزن، فإنه يرسل ثيابه مرفرفا خلفه كالراية في الريح الشديدة، ولا يستطيع تملك ثيابه من سرعة فرسه الذي يغلب الريح جريا.

وفى البيت (58):

دَرِيرٍ كَخُذْرُوفِ الوَلِيدِ أمَرَّهُ   تَتَابُعُ كَفيْهِ بخيْطٍ مُوصَّلِ

يتواصل الوصف بالسرعة الخيالية بأنة "درير" أي سريع وخفيف "كالخذروف" لعبة طفل يضعها في خيط مزدوج بثقبين. ويتجاذب هذا الخيط الموصل بين يديه، فتدور هذه الصخرة المستديرة فتحدث حركة متوترة كالدوامة بين يديه، فسرعة الفرس كسرعة هذا الخذروف وخفته كخفته، ولا تفوتنا هنا دلالة كلمة "درير" التي وصف بها هذا الفرس، ومايُحيط بها من معانٍ بالغة الأهمية.

فأصل الدر عند العرب هو اللبن، ودر اللبن هو حلبه، ودرت السماء بالمطر درًا ودرورًا، إذا كثر مطرها، والدرة هى اللؤلؤة العظيمة ومنه الكوكب الدري، والدردرة، هي حكاية صوت الماء [18]، ومنة وصف امريء القيس لفرسه أيضا حينما قال : "للسوط ألهوب وللساق درة"، أي استدرار للجري، والدرير : هو مكتنز الخلق مقتدر سريع[19] . وأظن أن هذا التراكم من الدلالات في وصف الفرس، من در اللبن ودر المطر واللؤلؤة العظيمة والكوكب الدري، مع الارتباط بصوت الماء على المستوى الصوتي للكلمة "درير"[20]، حينما تُوظف كل هذه الأبعاد الدلالية في وصف سرعة الفرس، فهو أدعى للتأنى والتأمل عند قراءة هذا البيت، وفى البيت (59)

لَهُ أيْطَلا ظَبْيٍ وَسَاقَا نَعَامَةٍ   وإرْخَاءُ سِرْحانٍ وتقرِيبُ تَتْفُلِ

يستخدم خاصرة الظبي في وصف خاصرته وهو (الأيطل) وساق النعامة في وصف ساقه، (وإرخاء السِرحان) وهو الذئب في وصف عدوه، أو تقريب التتفل، وهي طريقة وثب ولد الثعلب، المعروفة برفع كلتا يديه ووضعهما معا عند وثبه للجري، لوصف تقريب هذا الفرس، وكأنه يجعل منه جماع ما يراه ويدهش له ويحبه، من كائنات البيئة الحيوانية من حوله، أيُّ فرس هذا الذي يجمع بين الظبي والنعامة والذئب والثعلب؟.

إنه المسح، الذي يجري منسابا مثل المطر عند انصبابه في البيت(60):

مِسَحٍّ إذَا ما السَّابِحَاتُ عَلَى الوَنَي   أثَرْنَ الغُبَارَ بِالكدِيْدِ المُرَكَّلِ

حيث يمر خفيفا كهذا الماء، إذا ما الخيول السابحة في عدوها وكأنها تسبح في

ماء، أثرن ترابا كثيرا من فرط تعبها (على الوني) أي من التعب والفتور، على (الكديد) ما غلظ من حصى الأرض، و(المُركّل) ما أركلته أرجل هذه الخيول.

أي إنه يجري منسحباً خفيفا كأنة ماء المطر المنصب بانسيابه، لقوته ومرونته وعدم إجهاده، بينما تتعب الخيول الأخرى السابحة فتجر أرجلها عند ركلها الأرض محدثة، غبارا ومثيرة ترابا،ولاحظ صورة المطر في لفظة "مِسح" التي وصف بها الفرس.

وفى الأبيات الثلاثة الآتية يأتي وصف هذا الفرس ساكنا، وكأن الشاعر يريد أن يحتويه في كل أحواله ليُحقق فيه الحركة والنشاط كما جاء في الأبيات سالفة الذكر، ويحقق الثبات والصمود الذي قصده حينما وصفه بـ"هيكل" في البيت (61)

ضَلِيعٍ إذا استَدْبَرتَهُ سدَّ فَرْجَهُ بِضَافٍ فُوَيْقَ الأرْضِ ليسَ بأعْزَلِ

يقول عنه إنه "ضليع" أى قوي منتفخ الجنبين عظيم الأضلاع، إذا وقفت خلفه لتنظر إليه من الخلف "استدبرته" سد ما بين رجليه "سد فرجه" بذيل طويل سابغ متدل إلى ما فُوَيْق الأرض بمسافة قليلة "بضاف فويق الأرض" غير مائل إلى ناحية، بل يُسبل مستقيما "ليس بأعزل" وهذه صفه مذمومة في الخيل ويريد بذلك أنه فرس به علامات العتق والكرم.

البيت (62)

كَأنَّ سَرَاتَه لدى البَيْتِ قائـــماً مَدَاكَ عَرُوسٍ أوْ صَلايَةَ حَنْظَلِ

يصف أعلى ظهره في ملاسته واستوائه "كأن سراته" وهو قائم بالبيت "لدي البيت قائما" الحجر الذي يسحق عليه طيب العروس "مداك عروس" واختار مداك العروس لقرب عهده وكثرة سحق الطيب عليه فهو أملس، أو كالحجر الذي يسحق عليه الحنظل ليستخرج حبه "أو صلاية حنظل" وهذا وصف ساكن للفرس وهو قائم، وقد لوحظ أنه عاود استخدام صور الصخر والحجر في وصفه؛ مما جعلنا نسترجع وصفه بالهيكل أو بجلمود الصخر، ليكرس معنى الصمود والثبات الذي يبغيه في هذا الفرس الصديق. وفى البيت (63)

كَأنَّ دِماءَ الهَادياتِ بِنَحْرِهِ عُصَارَةُ حِنَّاءٍ بشَيْبٍ مُرَجَّلِ

يراه وكأن دماء أوائل الوحش التي تهتدي بها أخواتها علي نحره، " كأن دماء الهاديات بنحره" عصارة الحناء، والتي يُختضب بها، قد خُضب بها نحر أبيض أو أشيب (وهو الشعر الأبيض) ومرجل أي مسرح بمشط "عصارة حناء بشيب مرجل" ويذهب المفسرون[21] ،إلى أن الشاعر يريد أن يقول: إن هذا الفرس يلحق أول الوحش، فإذا الحق أولها علم أنه قد أحرز آخرها، فإذا لحقها طعنها فتصيب

دماؤها نحرَه. ونحن إذا توقفنا واقتنعنا بهذا التفسير، نكون قد سلبنا النص حقه وأهملنا جانبا مهما من مضمونه، وو ارينا ما به من شحنات دلالية، يبدو البيت مفعما بها بمجرد استجلائها أو فض أسرارها.

والتساؤل القائم الآن هو: إذا كان الفرس "كميتا" أي أحمر يميل إلى سواد (أي أحمر داكن) كما نعته في البيت (55)، كيف يكون نحره أبيض مُرجَّل الشعر "بشيب مرجل" في البيت (63) ؟.

وإذا كان ذلك في سياق التشبيه، فكيف تظهر عصارة الحناء على نحر لونه أحمر قاتم في الواقع ؟ هذه تساؤلات، تطرح تناقضًا في مواصفات هذا الحصان، وإذا اقتنعنا بالتفسيرات المباشرة والمسطحة، التي تناولت هذه المعلقة والشعر الجاهلي على وجه العموم، هذا يعني تشويها للنصوص وإيحاءاتها المستمدة من عالم الشعر الخاص، ولا يستقيم الأمر ولا يُحل هذا التناقض إلا بأخذ هذا النص مع اعتبار الموروثات الثقافية العربية التي زخرت بها المنطقة قديما، وتناول النصوص الجاهلية في إطار هذه الثقافة مع تعمق تفاصيل مكوناتها اللغوية وما تطرح من ظلال دلالية، يمكن أن يحل هذه الإشكاليات، فكيف يكون حصان أحمر اللون داكنه في البيت (55)، ثم يتحول بشكل مفاجئ في البيت (63) إلى لون أبيض تظهر عصارة الحناء على نحره كأنها " بشيب مرجل" في آن واحد ؟.

فهل الحصان أبيض أم أحمر؟

لم ينتبه المفسرون إلى هذا التناقض، وفاتهم أن "العرب كانوا إذا ساقوا الخيل على الصيد وأغاروا نحوه، فالسابق على غيره من الخيل، يخضبون نحره بدم ما يُمسكونه من الصيد" [22]، وقد ذهب بعض الباحثين إلي أن هذه الممارسة إنما كانت من بقايا أساطير منسية في البيئة العربية[23] (2). هذه الممارسات تسربت خلال لا شعور جمعي استظل به الشاعر مع غيره من شعراء الجاهلية حتى هذه المرحلة التي سبقت ظهور الإسلام وبهتت فيها معالم تلك الأساطير، وقد تكرر هذا الشكل من ظهور الخيول مخضبة نحورها في رحلات الصيد، في مواضع أخرى من الشعر الجاهلي، ومثال ذلك بيت سلامة بن جندل الذي يقول فيه:-

والخيل تعلم من يبل نحورها ... بدم كماء العندم المِهراق[24] (1)

وتأمل تعبير"من يبل نحورها" في البيت السابق، ودلالته على الري وذهاب الظمأ وعلاج العطش، الذي يعيشه الشاعر عند ذكر الخيل والصيد. وهي لدى سلامة في تخضيب نحور الخيل إرواء وعلاج لنفوسهم الظامئة.

بهذا نستطيع أن نقول، إن التناقض قد زال بين البيتين (63/55). ونذهب إلى

أن الشاعر حينما نعته في (55) بأنه كميت، فإنه أراد أن لونه أحمر هكذا، بسبب ما لحق به من دم ضحاياه من الهاديات، ولم يُفصح عن هذا المعنى إلا في البيت (63)، وتتذكر ما ذهبنا إليه من تفسير نعت هذا الفرس وتلوينه باللون الأحمر على وجه الخصوص، فحصان الشاعر أبيض بطبيعته، وقد وصفه الشاعر بالكميت لما كان لهذا اللون من دلالة فأل وتبرك! ولم يكن مجرد وصف، بل ماورد من رواية الألوسي، من ممارسة العرب لطقس تخضيب نحور خيولهم بالدماء تبركًا وتفاؤلا –بجوار ما جاء بالبيت (63)– يؤكد هذا المذهب.

والشاعر هنا ختم الوصف الثابت للفرس في الأبيات الثلاثة الماضية، بجوار وصفه الحركي الذي كان الشاعر مبالغا في وصفه متحركا "نشيطا" دائب الكر والفر والإقبال والإدبار في ثمانية أبيات. قد تلت هذه الأبيات الأحد عشر المحور الأول في وحدة رحلة الفرس، وهو محور وصف الحصان.

فامرؤ القيس لم يُرد أن يصف لنا الحصان وصفا ظاهريا مباشرا بهذا التفصيل، وإلا كان مستخفا بنفسه وبسامعيه، فلم يشأ الشعراء الجاهليون أن ينقلوا لنا صور الواقع مباشرة في شعرهم، إنما حوَّلوا الواقع إلى عالم شعري متغلغل في نفوسهم، فنقلوا الواقع بطريقة فنية، ليست نقلا مباشرا، وإنما كان انعاكسا مغايرا للواقع الفيزيائى، ومُعبِّرا عنه بصيغة إبداعية بعيدة عن التقريرية في الخطاب التداولي اليومي المباشر، الذي لا يجاوز دور الكاميرا الفوتوغرافية، هذا من حيث المواصفات التي عكست مكانة هذا الفرس من نفس الشاعر.

- ب -

محور وصف مغامرة صيد

"اقتحام خاطف وتحقيق رغبة"

65ــ فعنَّ لنَا سِرْبٌ كأنَّ نِعَاجَه   عَذارى دُوَارٍ في مُلاءٍ مُذيَّلِ

يقول : إن سرباً من البقر الوحشي قد ظهر لنا "فعن لنا سرب" كانت إناثه "كأن نعاجه" كفتايات أبكار ممن يطفن حول الصنم دُوَار[25] "عذارى دوار"، في أثوابهن الطويلة السابغة، والمزركشة بزخارف عند الأذيال "في ملاء مذيل"، ويلاحظ أن هذا السرب الذي ظهر، للشاعر كالإناث العذارى (الراهبات) اللواتى يطفن بطهرهن وبكارتهن حول هذا الصنم، وهن يرتدين هذه الملاءات الطويلات المسترخيات متشابهات النقوش عند أذيالها المعصفرة، كأنهن الراهبات العذارى حول صنم دوار، مما يعطي لوحة طقسية تترك انطباعا شعائريا في الخيال.

65- فَأدْبرْنَ كالْجزْعِ المَفصَّلِ بَيْنَهُ   بِجيدٍ مُعمٍّ في العَشِيرَةِ مُخْوَلِ

هذا السرب من النعاج الطائفات كالراهبات، قد عاد بعد أن اقتحمه الحصان كالجزْع اليماني الذي فُصل بين خرزاته السوداء والبيضاء باللؤلؤء، بشكل منظم "فأدبر كالجزع المفصل بينه"، هذا العقد المفصل كان قيما جميلا لوضعه في عنق كريم العم والخال بالعشيرة، وهذا يضفي قيمة ما على هذا العقد، "بجيد معم في العشيرة مخول" لأن الجيد المخول والمعم تكون جواهره أعظم وأثمن قيمة من غيرها.

66- فَألحَقَهُ بِالهادِياتِ وَدُونَهُ   جَوَاحِرُهَا في صَرَّةٍ لَمْ تَزَيَّل

يقول: إن هذا الحصان "ألحقه" أي ألحق صاحبه (الشاعر)، بأوائل الوحش المتقدمات عليها" بالهاديات" ووراءه أخواتها المتخلفات في جماعة لم تفرق "ودونه جواحرها في صرة لم تُزيَّل". وقد ذهب بعض الشُراح إلى أن الضمير في "ألحقه" يعود على الغلام، واحتملوا أن يكون الغلام هو الذي ألحق الفرس بالهاديات أو الفرس هو الذي الحق الغلام بها[26]، والضمير هنا يعود على الشاعر في أغلب الظن حتي يوافق السياق؛ فالشاعر هو الذي اغتدى بهذا الفرس في بيت (53) والسرب عنَّ لهما معا -أي للشاعر وفرسه- في البيت (64)، كذلك في الأبيات ألالاحقه (69) يقول " فرحنا يكاد الطرف. "وفى البيت (70) "وبات بعيني قائما".

وقد جانب الشُرَّاحَ الصوابُ، بالرغم من أن الرواية التي نقلها الزوزني في شرحه للمعلقات السبع تقول: "فألحقنا بالهاديات"[27] باستخدام ضمير"نا" الدالة على الفاعلين، ويُفهم منها أنهما الشاعر والحصان أيضا، وهو يريد هنا أن يقول: هذا الفرس شديد السرعة قوي العدو لدرجة أنه يدرك أوائل الوحش دون أن تستطيع أواخرها أن تتمكن من الفرار، فيُلم بأولها وآخرها في صَّرةٍ واحدة لم تُفرق، وهذا وصف خيالي لسرعة هذا الفرس، ويتوافق ووصف حركاته سلفا "مكر مفر مقبل مدبر معًا"، ولم يُذكر الغلام وجيده في البيت السابق، إلا لوصف السرب الذي بدا لهما كأنه الجزع المفصل الملفوف حول عنق هذا الغلام ، ولا دخل للغلام في مسار الحدث ذاته.

67- فعَادَى عِدَاءً بَيْنَ ثَوْرٍ ونَعْجَةٍ   دِرَاكاً ولَمْ يَنْضَحْ بِماءٍ فيُغْسَلِ

وقد والى الفرس بين صيدين هما ثور ونعجة من البقر الوحشي في طلق واحد "وعادى عداء بين ثور ونعجة" تباعا، ولم يستغرق ذلك منه وقتا ليتفصد منه العرق، لسرعة لحاقه، ولم يُغسل بما يُظن من عرق قد يغمره "دراكا ولم ينضح بماء فيغسل".

أي أنه يلحق بالفريستين في لحظة واحدة دون مشقة أو عناء، وبسرعة عالية لدرجة أنه يحقق ذلك دون أن يشمله العرق، ويتماشى ذلك أيضا وما وصفه به من كر وفر سلفًا.

68- فظَلَّ طُهَاةُ اللَّحْمِ مِنْ بَينِ مُنضِجٍ   صَفِيفَ شِوَاءٍ أو قَدِيرٍ مُعَجَّلِ

يقول إن الصيد قد كثر إلى أن شبع القوم وأخصبوا من كثرة هذا اللحم، فقد ظل الطابخون "طهاة اللحم"، وكان المنضجون كثيرين "من بين منضج" من لحم مصفوف على الحجر بالنار للشي، أو من لحم مطبوخ في القدر على عجل. والشاعر بوصفه حفل الشواء هذا، يبرز لنا ما جلبه هذا الفرس على القوم من لذيذ شواء أو قدير معجل، فأكلوا وأخصبوا، وكأن الفرس قد توحد بالفارس. بل أنكر الفارس نفسه ولم يوح بأنه هو الذي قنص واصطاد، وإنما الفرس هو الذي لحق وأدرك تباعا بين الثور والنعجة.

والحديث هنا عن الفرس له مغزى فني، فاقتحام الفرس لسرب النعاج يذكر باقتحام الشاعر للعذارى في محور المرأة، وقد ربطت بعض الدراسات بين الحصان والشاعر، ونجاح ذلك الحصان في غزو عذارى البقر في حين أخفق الشاعر في غزو عذارى النساء فتقول :"لقد نجح- أي الحصان – في تحطيم اللعبة. وهي الآن تُشوي على النار وتفوح رائحتها مثيرة للحواس. والحصان يشع إلى الوراء كذلك على وحدة الشاعر/العذارى. فالشاعر هنا والحصان يظهران في مواجهة العذارى ويتعقبانهن، وهما يصيدان ويتمتعان بمنظر الشواء، ويتوهج اللحم والدم والخمر من خلال البنية الدلالية في الوحدتين، فتصعدان لحظة الكثافة الحسية وتدفعانها إلى قمتها المطلقة. إن الحصان يغزو العذارى جسديا سافكا لدمائهن، في حين يُخفق الشاعر في غزو العذارى اللاتي قابلهن"[28] .

وهذا الغزو والاقتحام للحصان يتماشى ومكانته في سياق القصيدة العام، فوحدة الحصان تعد وحدة القوة والاقتحام والخروج الحاد على زمن الليل الذي أحاطه بكل أشكال الهموم، ووادي الذئب الذي تركة يائسا. فلم يجد سبيلا إلا الغزو فجرا؛ ليكسر قتامة هذا الليل وذاك الوادي بالحصان الأسطوري. الذي حاول فيما بعد أن يجعل منه تمثالا ثابتا يقهر الزمان في مهابة تبهر بها العين وتحار بين النظر لحسنه وكماله في أعلاه أم في أسفله.

69- فَرُحْنا يَكَادُ الطَّرْفُ يَقصُرُ دُونَهُ   مَتى مَا تَرَقَّ العَيْنُ فِيهِ تُسَهَّلِ

70- فَباتَ عَلَيْهِ سِرْجُهُ وَلِجَـــامُهُ   وَبَاتَ بِعَيْني قائماً غَيْرَ مُرْسَلِ

ويختتم حديثه عن فرسه هذا، بأنه راح في آخر النهار "فرحنا" أي أمسينا بعد يوم حافل جميل، يعج حركة ونشاطا وشبابا وتكاد عيوننا "يكاد الطرف" تعجز عن ضبط حسنه والإلمام بروعة خلقه "يقصر دونه" متى ما حاولت العين إدراك محاسنه في أعالي جسمه، تعود وتنظر إلى أسفله لترى حسن قوائمه واستقامتها، وهذا التفسير يناسب الرواية التي شرحها الزوزني[29]. هذا في البيت الأول (69).

أما في البيت التالي (70)، فيؤكد هذه المهابة والروعة في هذا الجواد، حينما جعله يبيت ثابتا صامدا عليه "سرجه ولجامه"، أي جاهز للقنص والصيد والإغارة في أية لحظة، وبات أيضا بعينيَّ الشاخصتين بالنظر إلى هذا الجواد المخلص، "وبات بعيني" قائما على حاله بين يديه بجاهزيته للإغارة، غير متروك ليرعى أو يمرح أو ينام فيستريح "قائم غير مرسل".

وهذان البيتان يكرسان الصورة التي أرادها الشاعر لحصانه والتي تشبع لديه غريزة حب الخلود والصمود وتحدي الزمن منذ أن وصفه بالهيكل مطلع أبيات هذه الوحدة بالبيت (53) " بمنجرد قيد الأوابد هيكل ".

وتعد هذه الوحدة (رحلة فرس ومغامرات صيد) صورة من صور الانطلاق والانفلات، باختراق حاد للواقع العدمى الذي رآه الشاعر موتاً في ظلمة الليل الحالك الطويل بهمومه المتنوعة وفى قحط الوادي المقفر المجدب بيأسه الجاسم، والذي أدى إلى فراق الحبيب والمنزل.

هذا الانطلاق جسده الشاعر في الخروج المفاجئ من هذا الجو بمبادرته :"وقد أغتدي والطير في وُكُناتها" بمبادرته أو مبادرة الفرس الذي حاول الشاعر أن تحفل هذه الوحدة بذكره ورسم صورته باستخدام أدوات فنية شملت كافة أبياتها كالآتي :-

1- النشاط المتوقد لهذا الفرس ليمثل لحظة الخروج الحاد، على جمود الليل وقفر الوادي. جاعلا الحصان في حركة خارقة قوية ومستمرة، مثل حركة الكر والفر معا في وقت واحد بالبيت (54) وصوته اهتزامه الذي يشبه صوت غليان القدر في البيت (56)، ونشاطه المكوكي الذي يطير الخفيف من فوق ظهره، ويلوي بأثواب الثقيل في البيت (57) والمرتعش نشاطا كخذروف الوليد (58)، كذا صفته في الحركة الانسيابية كالماء المسح أو كالمطر الغزير المنساب بالبيت (55) بصوره المختلفة بين الظبي والذئب والثعلب.

2- الصمود الخالد الذي جسدته صور هذا الجواد الثابتة في مواجهة عوادي الدهر وأحداث الزمن فهو "هيكل" في البيت (53) والهيكل بيت الأصنام. تمثال مريم العذراء عليها السلام، وهو البناء الشامخ، كما في البيت (62) في قوته وصلابته وملاسة ظهره كالحجر أو الصلاية الصخرية التي يُدق عليها الطيب كأنه: "مداك عروس أو صلاية حنظل".

3- تتابع ذكر صورة الوليد والغلام في الوحدة ثلاث مرات ليضفي الشاعر جوا من الفأل والتطلع والأمل في حياة النمو والاستمرار الذي يُوشى به في استحضار صورة الغلام في البيت (57) على ظهر هذا الفرس الجامح، وفى

البيت (58) كانت صورة "خذروف الوليد" التي تصف حركة الفرس التي ترتعش قوة ونشاطًا وحيوية، وفى البيت (65) كان جيد الغلام كريم نسب العم والخال "جيد معم"

4- إصرار الشاعر على إبراز لوحات فنية تعكس صورة الإطعام والإشباع والإخصاب في، محاولته الربط بين حركة الحصان ونشاطه، والقدر التي يُطهى فيها طعامهم، بجامع صوت اهتزام هذا الفرس أثناء جريه لتحقيق الغاية، وصوت غليان القدر يرغو حرارة وفورانا ليطبخ ما يأكلون ويتأودون به، في البيت (56) كذلك صورة حفل العشاء اللذيذ والذي حاول الشاعر أن يجعله كثيرا مشبعا مخصبا، متنوعا بين "صفيف شواء أو قدير معجل" في البيت (68).

5- جعل الشاعر الأنثى محورًا في هذه القصيدة، وضمن هذه الوحدة صورها، فكانت صورة العروس، في البيت (62) عندما حاول وصف جسارة فرسه ومكانة فرسه ومتانة ظهره وملاسته، بحجر الطيب الذي تستخدمه العروس، وخص حجر العروس لكثرة استخدامها له للتطيب، فهو أملس لامع طيب الرائحة، وفى البيت (63) لم يُخف الشاعر اندفاعه نحو تأنيث الصيد الذي حفل به المشهد، فجعل الدماء التي اختضب بها نحر فرسه دماء "هاديات" مع أنه من الممكن أن تكون دماء ذكور، وكأنما لدماء الإناث اللاتي أقتحمهن الفرس، مكانة خاصة لدى صيادي الجاهلية. ونتساءل معا، لما لم ترد هذه الدماء دماء ذكور؟ لولا أن لذكر الإناث مغزى محدد في نفس الشاعر؟، ويؤكد هذا المذهب وصفه لنعاج السرب بدلا من وصفه لذكوره، بل دون ذكر أي تلميح لهذه الذكور في هذا الجمع الذي رآه يمارس طقسا شعائريا، "عذارى دُوَار" راهبات للصنم المعروف بـ "دوار" وكنَّ يطفن حوله عبادة وتبتلا. هذا يجعلنا نسترجع صورة عذارى الشاعر في محور المرأة، وجامع الاقتحام الذي قام به كل من الفارس والفرس مع عذارى النساء وعذارى البقر الوحشي، واذا كان الشاعر قد زاوج بين الثور والنعجة في البيت (67) عند اقتحامه فإنما أراد أن يشمل كليهما في إدراكه وتمكنه من هذه الوحوش (ذكرها وأنثاها) في لحظة واحدة، ولا يُعد ذكر الثور هنا ذا قيمة فنية بجوار ذكر الإناث الذي تتابع بين أركان هذه الوحدة، بجوار ذكر عذارى النساء وموقف الشاعر منهن في وحدة المرأة (الأبيات 10: 43).

6- استخدام الشاعر عناصر متعددة لتشييد صورة حصانه الشعرية، في وصف حركته وثباته وهيئته وصوته، ومجمل بنائه الجسمي، وجاء استخدام اللون، بصورة فعَّالة في استدعاء دوال الإثارة والرغبة الملحة، إقبالا على الحياة

الوثابة واقتحام الحواجز المعيقة له في صراعه الضاري مع الواقع، فقال "كميت" في البيت (55) والكميت هو الأحمر، بما يلقيه من ظلال وتداعيات وآثار نفسية حددها علماء النفس والألوان[30] بالإضافة إلى ما يحمله هذا اللون من رسائل قديمة من عالم الأساطير والخيال الخرافي حول الحمرة ولون الدماء وما نسج من أساطير وما كان يمارس من طقوس وشعائر. لم يعدمها العرب حيث ورد أنهم كانوا إذا ساقوا الخيل علي الصيد وأغاروا نحوه، فالسابق على غيره في الوصول يخضبون نحرة[31] بدماء ما يمسكونه من الصيد.

وفى البيت (63) يثبت الشاعر القول السالف، حينما يصرح بأن نحر فرسه كان"أبيضاً مرجلاً " تبدو عليه أدماء الهاديات كأنها عصارة حناء حمرتها قانية زاهية لكونها وضعت فوق " شيب مرجل "، ويتضح لنا الآن أن الحمرة التي وصف بها الشاعر فرسه لم تكن حمرة لونه الطبيعي "كميت" في البيت (55)، وكما يعنُّ للقارئ العابر، وإنما هو لون دماء الصيد الذي كان يُخضَّب به الفرس المغوار السريع، الذي يلحق بالصيد قبل غيرة، ذهب البعض إلي أن ذلك من بواقي طقوس أسطورية قديمة[32]

7- ظهر الماء في هذه الوحدة بصوره وأحواله المختلفة، لدرجة تجعل القارئ المتأني يلاحظ أن للشاعر مغزى فنيا وراء استخدام صور الماء في وحدة الحصان، وخاصة في محور وصف هذا الحصان، وكأن الشاعر يريد أن يقول: هذا الحصان بشير بالحُلم الأكبر والنصر العظيم والخير العميم، الذي يأتي مع البرق، إنه حُلم المطر.

ففي البيت (54) تبدو صورة السيل عند وصف الفرس في اندفاعه "**كجلمود صخر حطه السيل من عل**"، وفي البيت (55) ينزلق اللبد عن متنه كما ينزلق ماء المطر عن الصخرة الملساء "**كما زلت الصفواء المتنزل**"، وفي البيت (58) يصف الفرس وكأنة يصف ماء المطر المنصب من السحاب بنعته بـ"**درير**" وكذلك في البيت (60) الذي يصف انسيابية حركته وخفة سريانه كالمطر المنسال بـ "**مِسِح**"، لم يكن امرؤ القيس بدعا في ذلك ،حيث ظهرت خيول العرب سابحة مغمورة صورها بالماء حتى في لوحات الحرب[33]، كما استخدم الشاعر فوران الماء في القدر وغليانه مزمجرا في التعبير عن ثورة الفرس أثناء جريه في صوت اهتزامه إذا جاش فيه "**حميه غلي مِرْجل**" في البيت (56). هذا التراكم الذي شمل صورا كثيرةً وأحوالا متعددة للماء والمطر والسيل، في حركته واندفاعه وصوته وغليانه. كل هذا جعل بعض الباحثين يعدون هذه الوحدة في مجملها إنما هي إرهاص

وتَقدِمة للوحدة القادمة[34] والأخيرة، وهي وحدة " البرق والسيل" وترى أنها إنما كحلقة في سلسلة متماسكة من حلقات القصيدة، والتي تُعدُّ أنشودةً متناغمة، يحكي فيها هماً واحدا، وينشد هدفا واحدا.

أما عن علاقة ذلك الفرس بأطراف القصيدة، فلا تخفى العلاقة بين هذا الفرس والشاعر من حيث المغامرة والاقتحام، فمحاولة الشاعر فى اقتحام جمع العذارى وخدر عنيزة والوصول إلى خِباء المرأة (**بيضة الخدر**)، تقابل اقتحام الفرس لسرب النعاج، مع اعتبار نجاح الفرس فيما فشل الشاعر في تحقيق بعضه، وهذا يدل على أن الحصانَ معادلٌ موضوعيٌ لشخصية الشاعر في هذه القصيدة، أو قل – إن شئت– بديل نفسي يحقق ما عجز الشاعرعن تحقيقه.

وتأمل مواصفات الحصان من قوته ولونه ونشاطه وإرادته وإصراره وتفوقه، كل هذا ينم عن علاقة خفية بين نفسيتي كل من الفرس والفارس، كما تتجلى الصلة بين هذا الفرس والمطر المنشود، الذى يحلم به الشاعر ليسقي به الحى، بل أحياء الجزيرة بأكملها، في سرعته وشموله ليروي كل المواقع المتباعدة (**ضارج– العُذَيب– قطن– السِتَّار– القَنَّان– كُتيفة– رأس المُجيمر– ......**)، وقوته واندفاعه فلا يترك جذع نخلة ولا أجُمًا في طريقه إلا أزاحه، حتى يُدركَ أهدافه محققا النصر، فبينما ينزل المطر مستمرًا إذ يُزهر الجبل ويثمر ويلقي بعاعه في صحراء الغبيط، كما يلقى اليماني ببضاعته أمام المتسوقين، ليملأ الأرضِ خيرا وخصبا، فتصبح الطير تصدح ثملة كأنها سكرت مخمورةً من الانفعال بجمال الطبيعة، وجبل ثَبير يزدان بالزهور ويفوح بنسيم عليل كأنه كبير أناسٍ فى (**البجاد المزمل**).

فالفرس مدرك أيضا، فبينما رأى سرب النعاج (البقرات) أمامه إذ به يُمسك بأوائلها الأماميات (**الهاديات**) وأواخرها الخلفيات (**جواحرها**) فى آن واحد، وفى زمرة واحدة، فلم تتمكن من التفرق والإفلات منه (**فى صرة لم تُزيَّل**) فكانت دماء هذا الصيد بنحره كأنها عصارة الحِنَّاء على شعر أشيب مُرجل، فظل الطهاة يحتفلون بوجبة سمينة مبهجة بين صفيف شِواء أو بين قدير معجل، فأكلوا وشبعوا وأخصبوا.

ألا يلقي هذان المشهدان بظلال على حُلم الشاعر بين ما تصبو إليه نفسه من حلم الحياة والخصب، ليواجه الجفاف والموت المحقق من الجوع والظمأ؟.

ناهيك عن تشبيهات الشاعر لهذا الفرس ومواصفاته في مفردات تفور دلالاتها قوةً وحدةً ونشاطا وشبابا واندفاعا، وكل هذه المواصفات والتشبيهات تمُتُّ بصلةٍ ما – ولو لم يصرح بها الشاعر لغرض إبداعي– إلى الشاعر نفسه من جهة، والسيل (المطر) من جهة أخرى.

وتأمل المقابلات بينه وبين الشاعر:

وسيطرة صورة الماء:(**مِسَح – السابحات – حطه السيل ـــ كما زلت الصفواء بالمتنزل**).

علاوة على أدواره التي تتبادل مع كل من الشاعر والسيل على طرفي القصيدة من اقتحام لسرب النعاج يقابل اقتحام الشاعر لجمع النساء أو لخِدر عُنَيْزة، واقتحام المطر (الماء) لصحراء الغبيط؛ مما يجعله متعلقا بطرفي القصيدة، كالفكرة المحورية أو بؤرة القصيدة؛ ليَنُمَّ عن المقولة المركزية أو الجملة الفاعلة التي تتجلى في وحدات القصيدة كل وحدة على حدة، بينما تتوارى خلف صورة هذا الفرس المُخلّص الذي ينشده الشاعر لحيه الظامئ المأزوم بنكبة الجفاف، والذي تلفه هواجس الموت والفناء والانكسار أمام الواقع المرير.

فيُعرب هذا الفرس عن جوهر الموضوع الشعري أو العبارة المركزية أو الجملة الفاعلة التي تستوحي الانتصار للحياة وتتحدى الموت وتُصرُّ على البقاء (**فلتبق الحياة**)، معبرًا بذلك عن الموضوع الرئيس للمعلقة أو الفعل الثابت في مواجهة المتغيرات.

أو هو الجوهر " اللامتغير الذي يُبقي على نفسه عبر كافة المتغيرات"[35] هذا الجوهر ومعرفته، يمثل دافعا ملحًا للسعي نحو النص وقراءته بإمعان وصبر، حتى ننفذ إلى روحه الكامنة بين خيوطه، ووراء سياقه العام، بكافة علاقاته " من حيث تجليه كبناء نصي"[36] في مكونات أدائه السطحية Surface structure أو بنائه العميق Deep structure. فدراسة النص الشعري أقرب إلى أن تكون دراسة " **أركولوجية**" للروح البشرية، من حيث إن الشعر إنجاز يشير إلى استخدام لغة التصوير الفنية بموازاة لغة التجريد اليومية في ظل الظروف الحياتية، في محاولة للتأثير سلبا أو إيجابا في هذه الظروف بهذا الإنجاز"[37]

جاء فرس امرئ القيس في بؤرة هذا النص، ممثلاً جوهره، حيث تعكس مواصفات هذا الفرس ومكانته وعلاقاته الآلية التي حاول الشاعر أن يصمم بها معمارية نصه المراوغ بغموضه الفني المقصود؛ ليأتي الفرس بمواصفات القوة والنشاط، متوسطاً بين شيخوخة الطلل وشباب السيل، ليستنهض نضارة الخِصب والحياة بعد شحوب الجفاف والموت، في إجراءات لغوية على مستوى الأداء السطحي الظاهر للنص على النحو التالي :

1- تكثيف اللغة في ذكر الفرس بمواصفات خاصة تشبع حاجات الشاعر النفسية، وتحقق ما يحلم به من مستهدفات، بتكثيف يوازى تكثيف ذكر الأماكن على جانبي النص (**الطلل– المطر**) فإذا تعددت مواضع الموت في الطلل: (**الدَخُول**

- حَوْمَل - تُوضح - المقرات - العَرَصات - القيعان - لدى سمُرات الحي)، وتعددت مواضع المطر: **(ضارج - العذيب - قطن - الستار - يزيل - كُتفية - القنَّان - تيماء - ثبيراً - رأس المُجَيْمرَ - صحراء الغبيط)**، فقد جاء ذكر الفرس بمواصفات تشي بمحورية هذا الكائن المِفتاح بين هذين الجانبين مثل:

(كُميت- جَيَّاش - ذو اهتزام- يزل بالغلام الخفيف - يلوى بأثواب الثقيل - درير - كالظبى في أيطليه - كنعامة في طول ساقيه - وكالذئب فى إرخائه - وكالثعلب فى تقريبه - مِسحً - ضليع - مستقيم الذيل ليس بأعزل - طويله يصلُ إلى ما فويق الأرض - ظهره كصلاية العروس - صدره أشيب مرجل بالدماء كالحناء بشيب مُرجَّل) .

هذه المواصفات علاوة على موازاتها لأماكن كل من الطلل والمطر، فإنك تلاحظ أنها صفات مبالغ فيها، وقد جعل منها الشاعر موضوعاً شعرياً، ومعادلا موضوعيا لنفسه الثائرة المنتفضة، التي يريدها منتصرة فاعلة في هذا الواقع؛ ليجدِّر الإحساسَ بالنشوة والفعل المفقود، فليس للحصان وذكره بهذا الشكل بعد جنسي [38]، إنما " الشباب والحيوية الدافقة" [39] هما المُحرِّك الحقيقي لوصف الفرس بهذه المواصفات.

لقد حاول امرؤ القيس أن يضفي الشباب على هذا الفرس بالقوة، فصدره الأبيض، يعود مزهُوًّا بلون دماء الهاديات الأحمر القاني (كعصارة الحناء على الشعر الأشيب)، والذى يفور حيوية وشبابًا وخصوبة، وفق ما تلقيه دلالة هذا اللون **(لون الدم الأحمر)** من ظلال في العُرف اللغوي لدى العرب والشعب السامي عامة[40]، وذلك يوحي بروح الشاعر المقاومة للشيخوخة والضعف بكل صوره [41].

2- جاءت لوحة الفرس بين لوحتين تمثلان البناء المفارق في جسم المعلقة وهما: لوحتا (الطلل - المطر)؛ لتأتي صورته مفارقة لصورة الطلل متوائمة مع صورة المطر ، ليُمثِّلِ الحُلم الكبير، باهتزازه الكون وعرسه المنشود؛ لتحتفل به الأرض فإذا بها اهتزت وربت وأنبتت من كل خير وفير، ولتزدان وتزدهر وتسعد كل الكائنات حتى الطيور"**مكاكي الجواء**" صارت - كما حلم- ثملة تصدح طرباً وكأنها سكرت من "**رحيق مفلفل**".

فكان لدور اللغة في ذكر الفرس بهذه الصورة دلالاته الإيجابية، التى بشر بها هذا الفرس ليأتي المطر المخلّص، الذي سطع الأمل فيه مع أول سنا للبرق المُبهج، فكان المطر قويا حتى جاء في صورة " السيل "- مندفعا مزيحا لكل العقبات- شاملا عريضا يُغطي جنبات الجزيرة- غزيرًا يغمُر الوديان والجبال حتى بدت رأس المجيمر **(كفلكةِ مغزلِ)**، مستمرا مدركا يطول آخرُه آثارَ أولِه!، كل هذه المواصفات تتطابق مع صورة الفرس المبشر بهذا الحدث المشهود، فمثَّل ذكرُ

الفرس بذلك، استحضارًا للحظة المضادة للحظات العجز والانكسار واليأس أمام مشهد (الطلل ورحيل المرأة)، ليجسِّد القوة والشباب والامتلاء، في زمن الفعل (المطر والري) من خلال بريق الأمل المنتظر، صورة الفرس التي لا تخلو من تعبير عن رمزية وجودية كانت تشاكس خيال الشاعر الجاهلي ، وتطرح نفسها بإلحاح طوال الوقت[42]

3- بالنظر إلى المعلقة- بوصفها نصًّا متكاملا- بصورة شاملة، تتضح لنا ملامح لغة النص الشعري، كلغة إبداعية تختلف عن لغة التداول اليومي[43]، وبوصفها أقرب ما تكون من الورقة الحساسة التي تنطبع عليها تكوينات الفكر البشري، وبالأولوية خَلَجَات الشاعر النفسية وهموم جماعته.

فنلاحظ في تعبيراته التوتر والارتعاش والحركة الدائبة في اتجاهات متناقضة في لغة وصف الفرس، انعكاسا للنفس الشاعرة، التي أنتجت هذا النص المتوتر والمرتعش، كما أنَّ الفرس مرتعش تمامًا!، إنها لغة (**بكتوجرافية**) يرتجلها الشاعر في كل مرة مُعبرًا بها عن موقف يريد تجسيده، فيما يُسمى بـ (القول الشعري)[44]، فينتقل بنا خلال النص بين مواقف مختلفة ومتفاوتة - بل متناقضة - مستخدما أدوات لغوية بعينها، تفيد الانتقال السريع والمفاجئ والمباغت للقارئ ليجعله يتنقل معه في اتجاهات متغايرة.

- فالمعلقة تبدأ بطلب الوقوف لتغيير حركة المخَاطَب من السير- المفهوم من السياق- إلى الثبات والسكون للتأمل والبكاء في البيت (1) "**قفا نبك**"، ويُكرر ذلك باستخدام المصدر "**وقوفا**" عند وصف مشهد وداع المحبوبات عند رحيلهنَّ
- استخدام التعبير المفاجئ "**ألا ربَّ**" مباشرة في البيت (10) "**ألا رب يوم**" والبيت(43) "**ألا رب خصم**"، وبطريقة غير مباشرة بحذف" رُبَّ" والاكتفاء بالواو في البيت (23) "**وبيضة خدر**"، وفي البيت (33) "**وجيدٍ كجيد الرئم**"، والبيت (34) "**وفرع يزينُ المتن**"، وفي البيت (36) "**وكشح لطيف**"، وفي البيت (49) "**وقِربة أقوام**". يُعد هذا التعبير ظاهرة أسلوبية تستدعي النظر، ففي ظاهرها تبدي تفككا وتقلبا بين أجزاء النص وأجوائه، وفي جوهرها تعكس تماسكًا في النص وارتباطا فنيًا بين أجزائه التي تبدو متباعدة، رآه بعض النقاد إثباتا وحضورا لذات الشاعر وجعلها محورا أساسيا فيه؛ مما جعل الشاعر يقدم سلسلة من أفعال تثبت حضوره؛ ليعوِّض العجز والانكسار الذي بات مكوِّنًا أساسيا في هذه الذات[45]، وعده البعض الآخر انشطارا في ذات الشاعر أمام التهديدات الوجودية التي تحيط به، فيحاول الهروب والانتقال إلى أجواء أخرى جديدة تقدم أملا جديدًا [46].

وتبدو آليات الإبداع ومهارات المبدع في هذه الممارسات غير المنطقية فى لغة النص، وكأنما يمت الشاعر إلى عالم آخر غير عالم الواقع المعيش، في محاولات مستمرة " **لخلق عالم جديد** " بتغيير الواقع القائم[47]، أو يقدم رموزا تمت إلى عالم أسطوري خاص[48].

وسواء كانت تلك الظاهرة تماسكا للنص أم إبرازاً لذات الشاعر أو انشطاراً لها أمام الظرف القائم، أو كانت حُلما يخلق عالما مغايرا أو مختلفا عن عالم الواقع، أو ضربا من رموز الأساطير، فإن ما لا يختلف عليه اثنان، هو قدرات الشاعر على المراوغة في تشكيل قصيدته وإخراجها في صيغة غامضة غموضاً ساميًا بعيدًا عن المباشرة والتقريرية، وراقب –إن شئت – حديث الشاعر وذكرياته مع محبوبته، عن مغامراته النسائية، حيث يتوقف لحظة كلما تذكر مغامرة له؛ ليخرج بهذه المغامرة في طَيَّات استرساله الوجداني المتدفق، ولا يدوم وقوفه طويلا عند هذه المغامرة أو تلك [49]، لتُفسر مواقفه الجنسية المتعددة، ومغامراته المتتالية بطريقته الفنية_التي تُوهمُ بتناقضات وأحاديث مشتتة، في حين تتمُ هذه المواقف عن حيَل الشاعر الفنية التي تتلاعب بأدوات لغوية تتطلب قارئا قادرا على متَّابعتها في صبر وأناة مع وعي بأسس هذا البناء اللغوي.

4- يأتي مشهد السيل بمفرداته وصوره التي تجسد تناقضا وتقابلا مع مشهد الطلل، كحلم بالمطر يعكس إحساسا بالنداوة والطراوة والخِصب، والحياة الشابة المتجددة، مقابل كابوس الطلل الذي يجسد معاناة الجفاف والقحط والضعف المُميت، في الوقت الذي يتواءم مع صورة الفرس الذي كان في حركته ونشاطه بشيرا باحتفالية العُرس الكوني الذي احتفلت فيه الأرض واهتزت وربت وأنبتت من كل زوج بهيج، فكان مناسبة أسعدت كل الكائنات مع الشاعر، حتى الطيور (مكاكي الجواء) أصبحت ثملة تصدح طرباً من الجمال والبهجة، وكأنها سكرت من رحيق مفلفل، ليعكس لنا الشاعر – في لغة راقية موحية – مدى السعادة والبهجة التي يحلم بها هو لنفسه وللطبيعة بكل مكوناتها حتى الطير[50].

ولم يكن ذلك الحُلم بالسيل إلا دعاءً واستسقاءً للأرض الظامئة، حتى يعيد لها الحياة في احتفال فيضان خصوبي كوني! هكذا شكّل الشاعر معلقته من لوحات بدت متباعدة، لا يقتنع أحد بوجود رباط منطقي بين كل منها (لوحات الطلل ومغامراته النسائية الفاشلة بجوار الليل والوادي القفر ولوحات الفرس والصيد والسيل).

إذ يبدو تجاور هذه اللوحات غير منطقي ولا يُستساغ، إنه تجاور(**الموت/ الحياة**) أو (**الضعف / القوة**) أو (**الجفاف / الخضرة**) أو (**الشيخوخة / الشباب**)،

فكان سكون الموت القابع في الطلل الخَرِب الجاف يمثل واقعا قائمـا، فجَّـر هـذا الواقع في نفس الشاعر الإحساس بالضعف والانكسار في مغامراته الفاشـلة مـع النساء، والانكسار أمام هموم الليل واليأس الذي مثله الذئب في الوادي القفر.

كان هذا الموت بسكونه الخانق في الحي والمنعكس في نفس الـشاعر، باعثـاً لاستحضار حُلم المطر المنقذ المجدد الذي يرجوه الشاعر لذاتـه الحالمـة بإشـاعة الحياة وبثها في الأرض والطبيعة من حوله، مستخدماً بذلك محورا موضوعيًا جسَّد فيه هذه الذات، واضعاً فيه عبارته الفاعلة ومقولته المركزية، إنه الفرس المـراوغ بنشاطه وحيويته وذكائه، تماما كما جاء النص مراوغًا ومحاورًا لقارئه! مُوَرِّيًا عن حكمة مكنونة خلف هذه البنية المخادعة، تظهر تفككًا وتضمر ارتباطـا! وتجـاهر بغموض وتخفي وضوحا!، وكأن الشاعر هنا بمثابة فيلسوف رامز العبـارات، أو كاهن غامض التمتمات، يتلفظ بلغة جاذبة تفيض سحرا وتتـضح جمـالا، يجهلهـا الكثير ويُدركُ أسرارَها القُرَّاءُ العارفون والمُتصبرون الوقّافون على أبوابها ينشدون جوهرها المكنون.

فلنقرأ المعلقة مرة واحدة، واضعين بين أعيننا رؤية هذه الدراسة، من تجليـات صورة الفرس وظلالها في كافة أطراف المعلقة، علّنا نشعرُ بما تغيَّاه الشاعر فـي قُرَّائه وما أراد توصيله من رسائل، ربما نرى المعلقة بعد هذه القراءة بمثابة جملةٍ واحدةٍ، بعد كل ما أحاط بها من اتهامات وشكوك.

هوامش البحث

1 – ثمة علاقة بين هذين العالمين، وهى أن عالم النص مصدره الخيال الذى ينتمى للإنسان الذى ينتمى بطبعه إلى عالم الواقع وليس أكثر وهذا ليس معناه تطابق العالمين وخضوعهما لآليات فكرية واحدة، راجع فى ذلك بالتفصيل د/على عبد المعطى البطل، القصيدة الطقوسية نشر مجموعة ميرانا للتأليف والترجمة والبحث العلمى، مصر 1991 م المنيا ص17.

2 – راجع عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعى نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت ط1 سنة 1990 ص 9 .

3– راجع منذر عياشي، القراءة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – المملكة المغربية ط1 سنة1998 ص 11،10.

4 – عبد السلام المسدّى، فى آليات النقد الأدبى، دار الجنوب للنشر، تونس ط1 سنة 1994م.

5 – يقول الدكتور طه حسين: "ولننظر في المعلقة نفسها، فلسنا نعرف قصيدة يظهر فيها التكلف والتعمل أكثر مما يظهران في هذه القصيدة " راجع كتابه في الشعر الجاهلي تأليف عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين، دار المعارف للطباعة والنشر ، سوسة ، تونس ، 1997م، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، ص 156: 163.لمتابعة حديثه عن معلقة امرئ القيس الكندي بالتفصيل

6 – راجع د/ إبراهيم عبدالرحمن محمد، بين القديم والجديد، مكتبة الشباب، القاهرة1987م ص104.

7 – نفسه ص104

8 – راجع فى الدكتور مصطفى ناصف قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار بيروت، لبنان، د . ت، ص51 :53

9 – نفسه ص 57.

10– راجع مجلة فصول في النقد الأدبي، د. كمال أبو ديب " نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر الجاهلي" معلقة امرئ القيس (الرؤية الشبقية) عدد2 مجلد 4 يناير مارس 1984 م الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر 1984، وراجع د/ علي البطل القصيدة الطقوسية محاولة في التأويل، مجموعة ميرانا للتأليف والترجمة والنشر المنيا مصر 1991.

11– راجع ابن منظور، اللسان مادة " هيكل " وإن كانت العقلية اللغوية قد غلبت ابن منظور وسيطرت على توجيه الدلالة إلى قوله : إن الحصان العالي سمي بـ (هيكل)، والضخم من كل شيء سمي هيكل. إلا أن الأبعاد القديمة للكلمة تظل ماثلة في الخيال عند تأمل المعني. والضخامة أو العلو الذي يُسمى بسببه الشيء بالهيكل.

12– ابن منظور في اللسان "جلم"

13 – راجع، شكري عبد الوهاب، الإضاءة المسرحية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر سنة1985 ص 27/26 ، وراجع تعليق الدكتور سيد نوفل ، على شاعرية امرئ القيس الكندي في وصف فرسه وتلوينه بهذا الشكل حيث كان دقيقا في اختياره كما مثّل ما قصده أروع تمثيل ، في كتابه شعر الطبيعة في الأدب العربي، دار المعارف مصر 1978م ،ص42.

14– المعلقات العشر بشروح وتعليقات مختارة من (الزوزني – الشنقيطي – ابن النحاس – التبريزي)، دار الرشيد، دمشق، 1988م ط3، دار الإيمان بيروت.

15– الأثافي: هي الأحجار الثلاثة التي كانت توضع عليها القدر "المرجل" لطبخ الطعام، ويوقد تحتها النار، وقد احتفل الشعر الجاهلي بذكر هذه الأثافي خاصة في حديث الطلل.

16– راجع الاعشى، ديوانه، تحقيق محمد محمد حسن مكتبة الآداب مصر سنة 1950 ص 67 في قوله:

إذا آفاق السماء أعصمت ... رياح الشتاء واستهلت شهورها
ترى أن قدري لاتزال كأنها ... لدى المقرور أم يزورها

17– راجع، نجيب عثمان أيوب، صورة النار في الشعر الجاهلي، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة المنيا، سنة 1993 ص 129/128

18 – راجع ابن منظور، اللسان مادة (درر).
19- نفسه مادة (درر).
20)- محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، (جرءان)، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة د.ت، تبنت هذه الدراسة القيّمة، إسقاطات رائعة على الدور الصوتي لألفاظ الشعر الجاهلي في تحقيق المعنى وتأكيده لدى السامع.
21 – المعلقات العشر بشروح مختارة ص24.
22 – راجع محمود شكري الالوسى البغدادي، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب ، تحقيق وشرح محمد بهجت الأثري ، دار الكتب العلمية بيروت د. ت، ص 3 ،18.
23 – د/ إبراهيم محمد على، صورة اللون في الشعرالجاهلي، ص 35 .

24- راجع مطاوع صفدي وايلى حاوي، موسوعة الشعر العربي، دار الشعب مصر سنة 1970 ص481 والعندم هو: دم الأخوين في الفارسية، وهو شجر أحمر، وهو دم الغزال مخلوط بلحاء الرض، ويطبخ لتتخضب به الجواري. راجع اللسان مادة (عندم) وقد ذهب بعض الباحثين الي أن العندم محرفة من (حم دم) وهو دم الإله القمر المعروف بـ (عم) ويفتقر هذا القول إلى الدليل العلمي . .. راجع صورة اللون ص 37.
25- دُوار و دَوار : صنم، ومنه دوار، ودوار، وهو صنم كانت العرب تنصبه يجعلون حوله موضعا يدورون به كطوافهم بالكعبة ، راجع ابن منظور، اللسان (دور).
26 – راجع المعلقات العشر بشروح مختارة ص 25، ويُقصد بالغلام هنا صاحب الجيد المعم المخول في السابق.
27 – راجع الزوزني في شرح المعلقات السبع، دار صادر، بيروت سنة 1998 ص 36 ، وقد فسر الزوزني البيت على هذا المنحي الذي يوافق روايته.
28- راجع د/ كمال أبو ديب معلقة أمريء القيس "الرؤية الشبقية" مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الرابع. العدد الثاني مارس سنة 1984 ص 107
29- راجع الزوزني، في شرح المعلقات السبع ص 37
30- راجع شكري عبد الوهاب، في الإضاءة المسرحية، ص 127/126
31- راجع الألوسي، في بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، ص3 ص 18
32- راجع د/ إبراهيم محمد على، صورة اللون في الشعر الجاهلي، ص35
33- راجع الدكتورة ثناء أنس الوجود، رمز الماء في الأدب الجاهلي، نشر مكتبة الشباب القاهرة، 1998م.
34- راجع معلقة امري القيس الرؤية الشبقيه كمال أبو ديب مجلة فصول مارس سنة 1984 المجلد الرابع العدد الثانى ص 107 – 108
35- راجع عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي: نظرية وتطبيق ص35.
36- تتآزر بنية النص السطحية (تصويريا وتوقيعيا ولغويا) مع البنية العميقة له (من حيث التاريخ الثقافى للجماعة) لتحقق النص أو لتحقيق غايته ، راجع فى ذلك د/على البطل القصيدة الطقسية ص15
37- نفسه ص22
38- راجع د.كمال أبوديب، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى – الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة سنة1986م ص278
39- راجع د/ مصطفى ناصف قراءة ثانية لشعرنا القديم ص 88 .
40 – راجع د/ أحمد مختار عمر، اللغة واللون– دار البحوث العلمية– الكويت سنة1982 ص9
أ.د/ شكرى عبد الوهاب الإضاءة المسرحية ، الهيئة العامة للكتاب مصر سنة 1985 ص76 .

وسيرجيمس فريزر، الغصن الذهبى، ترجمة أحمد أبو زيد، دار المعارف، مصر سنة1971 ط1ص 103محمد بن سيرين – تفسير الأحلام دار إحياء الكتب العربية القاهرة ص8 د.ت، وابن منظور لسان العرب – مادة حمر – تحقيق عبد الله على الكبير وآخرين، دار الكتب مصر.

41 – راجع فالتر براونة، الوجودية الجاهلية، مجلة المعرفة السورية العدد 4 لسنة1963م.

42 – راجع الدكتورة ثناء أنس الوجود، تجليات الطبيعة والحيوان في الشعر الأموي، لونجمان للنشر، القاهرة 1998م، ص66، 67

43 – راجع الدكتور على البطل في (لغة النص الشعري)، " علامات" كتاب نقدى دورى إصدار النادي الأدبى الثقافى بجدة، المملكة العربية السعودية ربيع الأول سنة 1414 سبتمبر سنة.،1993 ص 72 – 74.

وراجع عبد الكريم حسن المنهج الموضوعى : نظرية وتطبيق ص 42 .

44– راجع د/ رمزى البعلبكى– التعبير بالتصاوير الكتابية فى الكتابة العربية والسامية، ص250،221 نقلاً عن القصيدة الطقوسية د/على البطل ص 19، 20

45– راجع د/ محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبى– دار الفكر للنشر والتوزيع – القاهرة ص3 وما بعدها.

وراجع فى ذلك الدكتور موسى ربابعة الشعر الجاهلى مقاربات نصية، دار الكندى للنشر والتوزيع إربد الأردن سنة 2003 ص 65 .

47 – تختلف لغة الابداع التى يلعب بها الشاعر عن لغة الواقع، كاختلاف الأحلام والحكايات، حيث الأولى تعبير داخلى يعكس العمل الفنى، أما الثانية تعد إيجازاً قسرياً فى الذاكرة السرية

راجع فى ذلك إريك فروم، اللغة المنسية، مدخل لفهم الأحلام والحكايات والأساطير، ترجمة حسن قبيس – المركز الثقافى العربى – بيروت 1993 ص 16 : 17 ، 86 : 98 .

48 – راجع د/ على البطل، فى لغة النص الشعرى ص64

5– د/ محمد حسن عبد الله ، الصورة والبناء الشعرى – دار المعارف مصر د.ت ص44.

50– ولم يكن مشهد الماء فى لوحة السيل تعبيراً عن مائية جنسية كما ذهب د/كمال أبوديب فى دراسته (الرؤية الشبقية – الرؤى المقنعة)، ص 151.

المراجع والمصادر

1- إبراهيم عبد الرحمن محمد (دكتور)، بين القديم والجديد، مكتبة الشباب، القاهرة1987م.
2- ابراهيم محمد علي، (دكتور) صورة اللون في الشعر الجاهلي، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة المنيا، كلية دار العلوم، 1994.
3- إريك فروم، اللغة المنسية مدخل لفهم الأحلام والحكايات والأساطير، ترجمة حسن قبيس – المركز الثقافى العربى – بيروت 1993
4- أحمد مختار عمر (دكتور) ، اللغة واللون- دار البحوث العلمية- الكويت سنة1982.
5- الاعشى، ديوانه، تحقيق محمد محمد حسن، مكتبة الآداب، مصر سنة .1950
6- ايلي حاوي، ومطاوع صفدي، موسوعة الشعر العربي، دار الشعب مصر سنة 1970
7-ثناء أنس الوجود (دكتورة)
- تجليات الطبيعة والحيوان في الشعر الأموي، لونجمان للنشر القاهر1998.
- رمز الماء في الأدب الجاهلي القاهرة مكتبة الشباب سنة1986.
8- الزوزني: -شرح المعلقات السبع، دار صادر بيروت سنة 1998
9 -شرح المعلقات العشر بشروح وتعليقات مختارة بيروت دار الرشيد دمشق، سنه1988
10-سيد نوفل (دكتور) شعر الطبيعة في الأدب العربي دار المعارف ،سنة1978.
11- سيرجيمس فريزر، الغصن الذهبى، ترجمة أحمد أبو زيد، دار المعارف، مصرسنة1971 ط1
12- شكري عبد الوهاب (دكتور) الإضاءة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر سنة1985
13- طه حسين،(دكتور) في الشعر الجاهلي، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس ، 1997م، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية.
14- عبد السلام المسدّى(دكتور)، فى آليات النقد الأدبى، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1 سنة 1994م
15- عبد الكريم حسن (دكتور)، المنهج الموضوعى نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط1 سنة 1990 ص 9 .
16-علي عبد المعطى البطل (دكتور):
- القصيدة الطقوسية نشر مجموعة ميرانا للتأليف والترجمة والبحث العلمى – مصر1991
- في لغة النص الشعري "علامات" كتاب نقدى دورى ص 72 – 74 إصدار النادي الأدبى الثقافى بجدة، المملكة العربية السعودية، ربيع الأول سنة 1414 سبتمبر سنة1993.
17- فالتر براونة، الوجودية الجاهلية، مجلة المعرفة السورية، العدد 4 لسنة1963م
18- كمال أبو ديب (دكتور)، في النقد الأدبي " نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر الجاهلي، معلقة امرئ القيس (الرؤية الشقية) مجلة فصول،عدد2 مجلد 4 ينساير مسارس 1984 م الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر1984،
19- محمد حسن عبدالله (دكتور)، الصورة والبناء الشعرى، دار المعارف مصر د.ت.
20- محمد بن سيرين، تفسير الأحلام، تحقيق عبد الله على الكبير وآخرين دار إحياء الكتب

العربية، القاهرة د.ت.
21- محمد العبد(دكتور)، اللغة والإبداع الأدبى- دار الفكر للنشر والتوزيع - القاهرة د.ت
22- محمد النويهي(دكتور)، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه،(جزءان)، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة د.ت.
23- محمود شكري الألوسي البغدادي، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، تحقيق وشرح محمد بهجت الأثري، دار الكتب العلمية، بيروت د. ت.
24- مصطفى ناصف، (دكتور)، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار بيروت لبنان، د . ت.
25- مطاوع صفدي، وايلي حاوي، موسوعة الشعر العربي دار الشعب مصر سنة 1970.
26- منذرعياشي (دكتور) القراءة الثانية وفاتحة المتعة،المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المملكة المغربية، ط1 سنة1998،.
27- ابن منظور، اللسان ، دار المعارف مصر، د.ت .
28- موسى ربابعة (دكتور)، الشعر الجاهلى مقاربات نصيَّة، دار الكندى للنشر والتوزيع، إربد الأردن سنة 2003،
29- نجيب عثمان أيوب (دكتور)، صورة النار في الشعر الجاهلي، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة المنيا سنة 1993 .